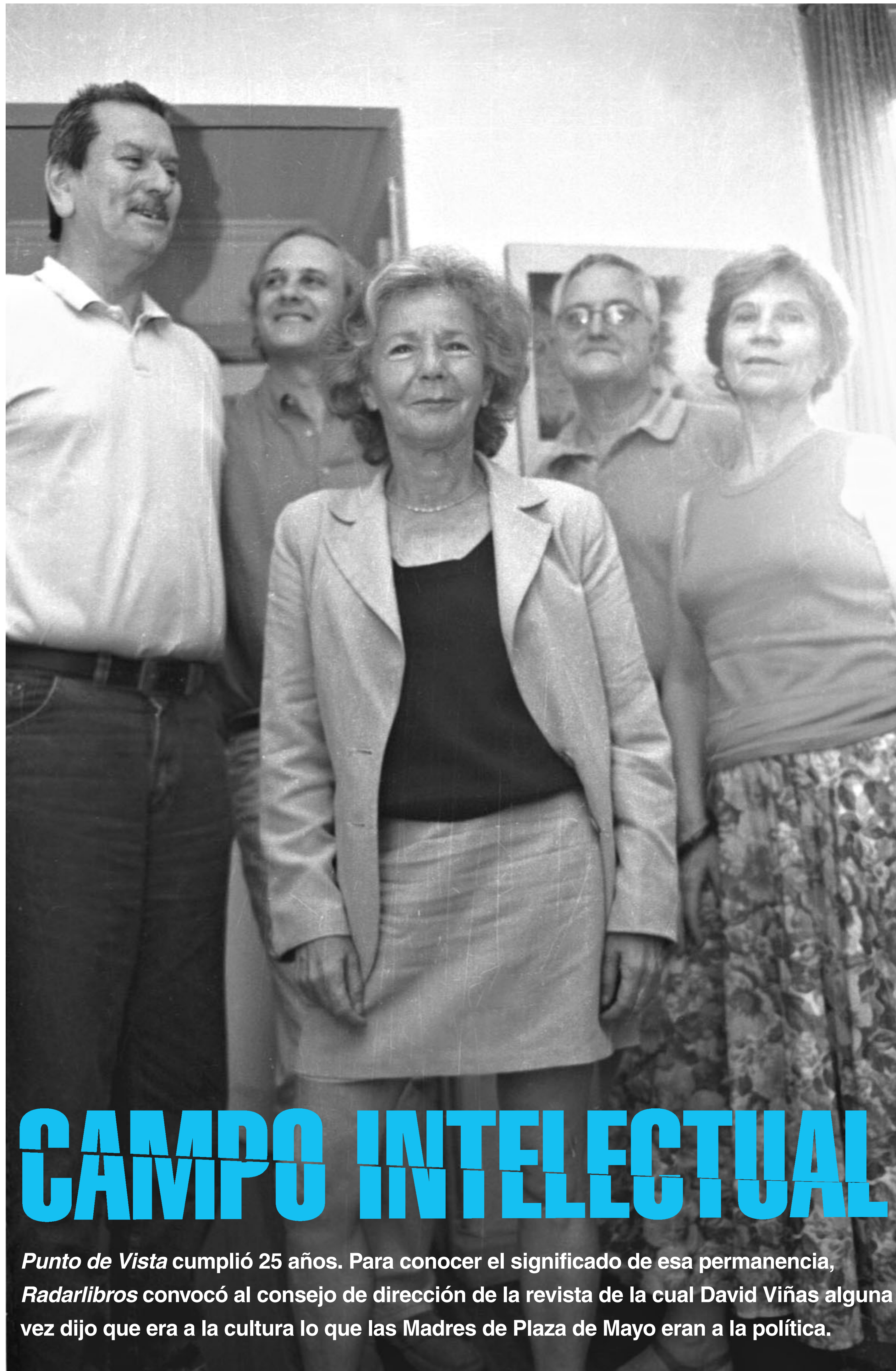
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO VI Nº 320
21 • 12 • 2003

RADAR libros



CAMPO INTELECTUAL

***Punto de Vista* cumplió 25 años. Para conocer el significado de esa permanencia, *Radarlibros* convocó al consejo de dirección de la revista de la cual David Viñas alguna vez dijo que era a la cultura lo que las Madres de Plaza de Mayo eran a la política.**

POR DANIEL LINK

La historia de *Punto de Vista. Revista de cultura* ha sido contada muchas veces, incluso desde estas páginas, de modo que mejor sería celebrar su permanencia desde otra perspectiva.

Sería difícil dar cuenta de un proyecto colectivo a partir de lo que piensa uno de sus integrantes. Sobre todo en el caso de un colectivo como el que hace *Punto de Vista,* porque sus miembros dicen que si algo caracteriza a esa redacción es la diversidad de puntos de vista y la tendencia a confrontarlos.

Así, a la hora de saber qué ha significado *Punto de Vista* en la historia de la cultura argentina y cómo evalúan sus integrantes su posición dentro de ese colectivo, *Radarlibros* pidió reunirse con el actual consejo de dirección de la revista: Beatriz Sarlo, su directora, Carlos Altamirano, Adrián Gorelik, Hilda Sábato y Hugo Vezzetti. María Teresa Gramuglio, de viaje, estuvo ausente, lo mismo que José Aricó (1931-1991), cuyo espíritu integra el colectivo desde hace más de diez años. A continuación, fragmentos de una larga conversación sostenida en la redacción de la revista sobre cómo y por qué *Punto de Vista* es la decana de las revistas culturales independientes.

Sus orígenes

¿Qué pensaban que hacían cuando empezaron con la revista?

Hugo Vezzetti: La idea de qué es lo que estábamos construyendo era muy difícil de pensarla en la medida que tampoco sabíamos muy bien qué es lo que iba a suceder. Por lo menos, hablamos del ‘78...

Carlos Altamirano: ... hasta el ‘80...

Beatriz Sarlo: ‘80, digamos. Después, efectivamente, ya había un rumbo diferente. Entonces el elemento defensivo, el elemento de resistencia, cede un poco y se impone lo que sería la revisión de nuestro propio pasado político (todos veníamos del marxismo revolucionario) y de nuestra propia formación.

Altamirano: Yo creo que, hasta 1980, la percepción que tenemos colectivamente es que la dictadura iba a durar mucho más de lo que duró. Por lo tanto, la estrategia era a largo plazo. Lo que ocurre en el ‘81 es que el cambio de Videla por Viola nos hizo decir a nosotros: “mirá, acá, simplemente por la necesidad que tiene la dictadura de establecerse un poco más en la sociedad, va a abrir un ámbito de mayor tolerancia”. En ese contexto, Beatriz escribe el primer editorial de la revista, una declaración más explícita de identidad y de establecer una genealogía. Y eso más o menos dura hasta la debacle de 1982, hasta Malvinas, ¿no? El otro momento, antes de entrar en la era alfonsinista, fue ese período en el cual nos planteamos si *Punto de Vista* continuaba o no en democracia.

Sarlo: Para nosotros fue siempre muy claro: nosotros no queríamos una financiación universitaria para *Punto de Vista*, porque pensábamos que era importante mantener esa independencia, que es la independencia del campo intelectual. Creo que de esa época quedan pocas revistas verdaderamente independientes. La revista de Castillo, que cada tanto resucita, *El ojo mocho*, el *Diario de poesía*, una revista con la cual *Punto de Vista* tiene muchísimas relaciones de amistad. Eh... Hay algo que es difícil de comunicar, pero... *Punto de Vista* podía estar en riesgo en los años de la dictadura, la podían sacar en cualquier momento, era bastante peligroso hacerla, en el sentido de que requería que por lo menos los que la hacíamos de manera más directa viviéramos en condiciones de clandestinidad, porque si no hubiera sido impensable. De hecho, a quienes financiaron los comienzos de *Punto de Vista* (integrantes del Partido Vanguardia Comunista), los mataron a todos en agosto del ‘78, o sea que... sin duda, eso podía pasar también con nosotros. Pero mantener la idea de que la revista tiene un sentido hoy es más complicado. En un campo donde, por un lado, los medios han tenido una enorme transformación, y que son medios que interpelan de manera muy activa a los intelectuales –es difícil recordar un momento histórico en el cual los intelectuales hayan sido tan activamente convocados por los medios–, y por otro lado donde la Universidad se ha convertido en una plataforma donde también se desarrollan desde los intelectuales más viejos a los más jóvenes. Pero yo creo que la cuestión es hoy mantener abierto ese lugar público, no institucional que es *Punto de Vista*, y sobre todo demostrarse a uno permanentemente que tiene sentido mantenerlo. La revista cumple 25 años, y yo tengo la sensación de que su supervivencia tiene que ver con su independencia respecto de la academiay de los medios masivos. Yo creo que éste es el problema de la revista, creo que es el mismo problema que encara *El ojo mocho*, por nombrar otra revista con la cual uno podría decir que hay como una especie de diálogo polémico implícito.

De cultura, ni hablar

La primera y la última parte de la charla tuvo como eje la política argentina. La dictadura (que pese a haber sido el contexto de apenas una quinta parte de la vida de *Punto de Vista*, le da un nítido perfil hasta hoy), la democracia y los debates que desencadenó y, sobre todo, la relación de tenso optimismo que mantiene *Punto de Vista* con la actual gestión presidencial. Pero un poco por lo que venía diciendo Sarlo, y también por otras consideraciones de Vezzetti a propósito de la revalorización de la autonomía de la cultura, nos pareció oportuno preguntar qué idea de la cultura tiene *Punto de Vista*, qué es lo que *Punto de Vista* piensa que es hoy la cultura...

(Silencio)

¡Vaya!

(Risas)

Sarlo: Vos creías que nos íbamos a atropellar...

Altamirano: Yo creo que, digamos...

No me vengan a decir "yo lo sé pero no lo sé explicar".

Vezzetti: "Yo sabía pero me olvidé".

(Risas seguidas por un silencio)

Sarlo: Yo creo que si se examinan los últimos 10 años, yo diría desde la incorporación de Adrián (Gorelik) y un poco hacia atrás, unos años hacia atrás, uno puede ver cuáles son los campos que la revista contribuyó a fortalecer como campos de pensamiento en la cultura. Yo creo que la revista ha sido muy fuerte en lo que tiene que ver con la reflexión de cultura urbana, por ejemplo. Creo que en los últimos 5, 6 años, rodeando la revista hay gente muchísimo más joven que nosotros (o no tanto), que está desarrollando una forma de pensar el cine que me parece que no se confunde ni con la crítica académica de cine ni con la reduplicación que hace la crítica de los medios. O sea que ahí uno podría decir que hay dos zonas, como son la cultura urbana por un lado y el cine por el otro, que no fueron clásicos de la revista en su comienzo, y que son, en principio, la obsesión personal de algunos miembros, es decir, de Adrián (Gorelik), muy fuertemente, de Rafael (Filippelli) que acerca a toda una cantidad de gente más joven y que sensibiliza la revista hacia dos áreas, digamos, que me parecen importantes. Es decir, la revista arma ahí una especie de sintaxis con algunos temas que me parece que la van marcando. Eso me parece fundamental; si la revista no estuviera en condiciones de generar nuevas relaciones intelectuales, la revista envejecería de manera lamentable. De ahí que, para mí, la incorporación de Adrián es una incorporación capital, en el sentido de que genera nuevas relaciones intelectuales, la ampliación del consejo de redacción, donde está Federico (Monjeau), donde está Rafael (Filippelli), Ana (Porrúa)...

Una de las obsesiones de *Punto de Vista*, tiene que ver con el problema de la autonomía de la cultura. Es decir, tratar de encontrar herramientas que permitan describir la cultura como un universo autónomo (Bourdieu, Williams, etc.). Y paralelamente la revista parece, también, permanentemente obsesionada por la política, es decir: al límite, ¿no? Entonces, ¿cómo se da esa relación entre cultura y política?

Vezzetti: En principio no se da de un modo programático. Me parece que el silencio (se ríe) que se hizo ante la pregunta de qué es la cultura algo quiere decir, ¿no? Y bueno, no tenemos una respuesta. Digamos, no tenemos respuesta porque no tenemos tampoco una aproximación global.

Lo que aparece son ciertos núcleos muy fuertemente ligados con lo que los integrantes de la revista, digamos, han ido encontrando, haciendo, produciendo. Y yo diría que en esos núcleos se encuentra una relación con la política que tampoco parte de una definición global o de una posición programática. Yo puedo poner en mi caso lo que significó el trabajo sobre los temas de historia y memoria, ¿no? De algún modo la revista –no sólo yo– empieza a trabajar sobre esa temática, a partir del Juicio a las Juntas, ¿no? Pero fijate que, por ejemplo, para mí, una toma de posición sólo la consigo con mi libro (*Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*), muchos años después.

Altamirano: No me resulta fácil contestar la pregunta, porque hay algo que se desprende..., cuando en *Punto de Vista* se habla de cultura, se refiere a la cultura intelectual, a la cultura del mundo intelectual, del mundo de los intelectuales. Quiere decir que hay una cosa que está excluida de manera sistemática, ¿no? La cultura de masas no entra ni como objeto de segregación siquiera. Ese es un rasgo que caracteriza a *Punto de Vista* desde su nacimiento hasta la actualidad.

Vezzetti: El alto modernismo...

Altamirano: En lo relativo a la cuestión política, que ha sido una de las razones de discusiones dentro de la revista, en general, la persona inclinada a sostener que *Punto de Vista* tiene que tener una palabra y una posición sobre todo es Beatriz, y la persona que piensa que no, soy yo.

Insisto en señalarles algunas contradicciones. Por ejemplo, Sarlo insiste en destacar la cultura urbana, y Altamirano dice: "pero no la cultura de masas". Pregunto: ¿cómo se puede hoy disociar cultura urbana y cultura de masas?

Gorelik: En la práctica que hacemos unos cuantos de cultura urbana, efectivamente enfocamos fuertemente la cultura urbana como un problema de la cultura intelectual. Y si vos seguís, digamos, los análisis que hacemos, lo que está puesto en el foco son hitos centrales de la cultura intelectual... Los hechos materiales se abren, digamos, a un mundo mucho más vasto que el de las representaciones, pero de todas maneras, en la cúspide de ese diálogo hay hechos intelectuales, hay hechos de la cultura intelectual.

Hilda Sábato: En el momento de la transición salieron algunos artículos vinculados a cultura popular, pero la visión o el recorte era, de nuevo,la representación intelec-

EN EL QUIOSCO

El número 77 de *Punto de Vista* se abre con un artículo de Idelber Avelar sobre "La experiencia del PT y la superación del populismo en Brasil" y el discurso completo con el que Fernando Gabeira –exiliado entre 1969 y 1979, autor de *O que é isso companheiro* (1979), candidato a gobernador de Río de Janeiro por el Partido Verde con apoyo del PT, partido al que ingresó en los noventa– renuncia al partido de Lula. Maneras de presentar un debate (sobre la izquierda y el populismo) que siempre interesó a la revista (ver entrevista principal). Si bien sería imprudente subestimar los ejes de ese debate, sobre todo teniendo en cuenta los procesos de integración regional que *Punto de Vista* nunca dejó de estimular, hay que reconocer que la revista descarga la munición gruesa en relación con el "caso Kuitca", al cual dedican tres notas firmadas por Adrián Gorelik, Beatriz Sarlo y Quintín Antín. Para Gorelik, la iconografía de Kuitca ("en toda su funcionalidad convencional y decorativa") representa de algún modo la aporía de las artes visuales contemporáneas: "Como una partitura 'interesante' que ya no permite interpretar ninguna música". Sarlo (su texto había aparecido previamente en *Bazar Americano*) analiza la escenografía ideada por Kuitca para la producción de *El holandés errante* en el Teatro Colón, que "exhibe una especie de cansancio condescendiente, como si Kuitca, desganado, no pudiera pensar en otra cosa, o como si cualquier otra cosa fuera poco importante frente a las potencialidades que descubre en su propia obra, convertida en un microcosmos autorreferencial, donde se reproduce de modo incesante el valor-Kuitca". Quintín se refiere al documental *El joven Kuitca*, comenzado por Alberto Fischerman y terminado por sus hijos Pablo y Ruth, Graciela Speranza y el propio Kuitca, como un "excelente ejemplo" de "una estrategia automática de preservación". Sin dudas, podrá agregarse mucha tinta al debate planteado por *Punto de Vista*, pero lo cierto es que, hasta esta edición de la revista, ese debate estaba ausente. Y además sirve como ejemplo de la actitud de confrontación que Beatriz Sarlo considera necesario imprimirle a la publicación: "Si yo quisiera que la revista fuera algo, y que siguiera siéndolo –no sé si logra serlo, pero debería serlo y seguir siéndolo– es ofensiva en ese punto. Para nada defensiva. Por el contrario, atraviesa las líneas de batalla estética. Para mí, esto es lo fundamental. La posición tiene que ser ofensiva si la revista quiere mantener una vitalidad. Hay que pensar la música o las artes plásticas o el cine de manera compleja, porque no pueden vivir en la segregación de lo cotidiano. Para vivir en la segregación de lo cotidiano, ya bastante están algunos de los medios de comunicación". Y no hay duda de que, si de ofensiva se trata, *Punto de Vista* sacó a pasear la caballería. En otras páginas, Osvaldo Aguirre publica un fragmento de una larga entrevista al poeta Daniel García Helder, y Ana Porrúa reflexiona sobre la relación entre poesía y pobreza a partir de los libros *La edad dorada* de Diana Bellesi y *El carrito de Eneas* de Daniel Samoilovich. Nora Catelli vuelve al célebre texto de Borges, *El escritor argentino y la tradición*, para leer en él la cuestión americana y Alberto Giordano debate sobre la polémica entre Julio Cortázar y Liliana Heker. Cierra el número aniversario de *Punto de Vista* un homenaje de George Steiner allibro *Mímesis* de Erich Auerbach, un hito en la crítica literaria de todos los tiempos.

¡No! Hay más. Con motivo, precisamente, del aniversario, *Punto de Vista* ha puesto a la venta un CD-rom que contiene íntegramente "sus primeros 75 números" (con textos e imágenes completas), además de una historia de la revista y una profusión de índices que permiten navegar a través de la base de datos. Si bien la revista tuvo ya dos índices previos, hacía falta un esfuerzo como éste para poner al alcance de fieles, enemigos y legos todo lo que *Punto de Vista* publicó para poder, ahora sí, emprender un análisis serio de sus diferentes etapas y los debates que, cada vez, propuso. Tratándose de un jubileo no podía faltar una edición especial: 99 de esas colecciones completas de la revista, en formato digital, se venden "en carpeta de artista", es decir con grabados o serigrafías de Adolfo Nigro, Félix Rodríguez y Eduardo Stupía. Para adquirir alguna de ellas hay que llamar al 43 81 72 29 o escribir a info@bazaramericano.com

D.L.



CARLOS ALTAMIRANO, ADRIÁN GORELIK, BEATRIZ SARLO, HUGO VEZZETTI E HILDA SÁBATO

tual de esos procesos, ¿no?

Parecería que ahí hay como una confianza en las representaciones de los intelectuales, cuando, por lo menos desde mi perspectiva, más bien habría que desconfiar por principio de las representaciones de los intelectuales, ¿no? La cultura urbana de hoy parece ser otra cosa que las representaciones de los intelectuales...

Gorelik: Más o menos. *También* es otra cosa; *siempre* es *otra* cosa, pero el análisis no es un análisis que va, digamos, en la corriente y en la ola, para decir que lo que dijeron los intelectuales sobre la ciudad está bien. Sino, justamente, el análisis busca entender eso, busca entender particularmente que la ciudad, digamos, como un hecho mucho más vasto, suele permanentemente desmentir y cuestionar esas representaciones, pero no puede ser representada sin ellas, incluso en esos términos más vastos.

Sábato: Además, lo que vos ponés en términos de confianza, también puede ser puesto en términos de reconocimiento de nuestros propios límites, es decir, yo creo que hacemos lo que creemos que mejor podemos hacer.

Sarlo: Yo diría que más que en términos de confianza, hay que pensar en términos de desconfianza. Especializarse en representaciones intelectuales, desde la perspectiva que de alguna manera se hace en *Punto de Vista*, lo que marca es la desconfianza frente a esas representaciones, la idea de que deben ser sometidas a crítica, a análisis. Seguramente esto sí uno tenga que reconocerlo como un rasgo de la revista: la revista renuncia a la etnografía cultural. Algunos de nosotros practicamos la etnografía cultural en otros ámbitos, periodísticos o incluso en libros. Pero la revista en sí misma renuncia a esa perspectiva de etnografía cultural. Quizá porque la revista se examina permanentemente en relación con esa categoría ideológica que ha atravesado la historia argentina, que es la del populismo. Y la etnografía cultural viene como permeada y atravesada con esa disposición ideológica de buena voluntad que se ha llamado populismo.

Ya que hablamos de esto, así como parece haber un debate explícito con el populismo, o como dijo Sarlo antes, un debate implícito con *El ojo mocho*, ¿con qué otros grupos o con qué otras revistas se podría establecer vínculos de parentesco o de disidencia?

Sarlo: En toda una etapa, *Punto de Vista* estuvo marcado por un debate con el nacional-populismo, porque es lo que *Punto de Vista* traía desde atrás... Incluso yo creo que llevamos ese debate hasta los primeros años de la democracia, cuando de alguna manera la forma, la primera forma de ese debate ya estaba saldada. Teníamos la idea equivocada de que teníamos que terminar de clausurar el debate con esas posiciones, cuando en realidad esas posiciones iban a aparecer transformadas en la transición, en una especie de populismo de mercado, populismo masmediático, que no era la forma que tenía en los años '70.

En lo que se refiere a sus intervenciones en el campo estético (literario, cinematográfico, musical), las intervenciones de *Punto de Vista* se hacen desde la perspectiva que Carlos (Altamirano) decía: una cultura de intelectuales, y yo diría del arte de los letrados, del arte, efectivamente, que circula en los medios más específicos y mejor preparados para su relación con él. Y yo diría que sucede lo mismo en el campo literario. O sea que ahí habría como una múltiple sustracción al efecto de igualación populista en el campo de la cultura. Por la cual, sin duda, *Punto de Vista* es criticada con justicia; quiero decir, si se la critica por esto, es criticada con justicia.

Claro, a eso iba, a la pregunta sobre cómo sobrellevan ustedes la posibilidad de que se los tilde de "conservadores" por sostener ese Punto de Vista.

(Silencio)

Sarlo: En particular, para mí, el conservadurismo no pasa por allí, por la colocación de *Punto de Vista* en términos estéticos..., yo no podría decir que es conservadora. Yo no... no aceptaría la definición de la revista conservadora. Aceptaría perfectamente que fuera calificada como una revista elitista.

Sábato: Elitista, claro.

Vezzetti: Sí, son ese tipo de cuestionamientos que uno encuentra más, ¿no? Y en relación con eso, tenemos una posición, yo no diría cómoda, pero en todo caso resignada (se ríe).

Sarlo: Yo ni cómoda ni resignada, yo diría que la posición tiene que ser ofensiva. Así como uno dice: "desconfío de las ideas intelectuales", uno tiene que decir "desconfío de las ideas estéticas que están circulando, voy a examinarlas y voy a examinar otros objetos, y los voy a examinar desde otra perspectiva". Es decir que la posición tiene que ser ofensiva, en ese punto (ver recuadro aparte). Puede que la de *Punto de Vista* sea una posición extremadamente minoritaria, pero no es una posición melancólica. No hay nada en el pasado hacia lo cual volver, yo no quiero volver al pop art ni al expresionismo abstracto de los años '60. La revista tiene que salir afuera y salir a una batalla. En lo que yo coincido con todos los compañeros es que el adjetivo "elitista" puede ser fuerte, pero a nosotros no es un adjetivo que nos aterrorice. Del mismo modo yo podría decir que "en la Argentina habría que construir una elite política". No me aterrorizaría decir esa frase. La Argentina tendría que construir una elite política. Democrática, progresista, con todas sus fracciones, etcétera.

FOTOS: SEBASTIÁN FREIRE
DESGRABÓ: JONATHAN ROVNER

DIGITOCULTURA

POR D. L.

Si *Kill Bill*, la inteligentísima cuarta película de Tarantino (la más literaria de todas), corta el aliento, es entre otras cosas, por su carácter de *Gesamkunstwerk*, o sea, obra de arte total. Más allá de la película en sí, pero formando parte del mismo fenómeno, está la banda de sonido, cosa que Tarantino había explotado ya en *Pulp Fiction*. *Kill Bill* va mucho más allá y se podría decir que sigue en Internet: el *flash* y los *wallpapers* de la película (que pueden verse en www.kill-bill.com) no la repiten, ni la resumen, ni la anticipan, más bien la completan.

Después de ver el *flash* de *Kill Bill* se entiende mejor lo que la película de Tarantino hace en el universo del cine y, más en general, del arte. Forma parte de su aparato promocional, naturalmente, pero es algo así como *El tiempo recobrado* en relación con *En busca del tiempo perdido*: un *making off*, pero también un manual de instrucciones, una escena de lectura.

Del mismo modo, *Punto de Vista* también tiene en Internet un sitio que no la repite, ni la resume, ni la anticipa, sino que más bien la completa. Hoy, hay que decir, *Punto de Vista* como proyecto de intervención cultural se completa en Internet, en su sitio **Bazar Americano**. Adrián Gorelik –junto con Beatriz Sarlo, el más comprometido de los miembros del actual consejo de dirección con el funcionamiento del sitio en Internet— explica cómo **Bazar Americano** lleva más lejos las preocupaciones de *Punto de Vista*: "La revista es leída en Latinoamérica, pero no tanto como en Internet, que multiplica de un modo realmente cuantitativo, y por lo tanto también cualitativo, esa cantidad. Permanentemente están pidiendo artículos: sacan, ponen, levantan, mandan, de un modo que la revista no puede sostener, digamos, por razones obvias, materiales, ¿no? Yo creo que se latinoamericanizó mucho la revista, que ya tenía un público latinoamericano, que tenía interlocutores latinoamericanos, pero se latinoamericanizó muchísmo más con **Bazar Americano**".

Gorelik reconoce que **Bazar Americano** forma parte del aparato promocional de *Punto de Vista* ("Llegan todo el tiempo lectores que se suscriben a la revista después de haber leído **Bazar Americano**, que piden la revista, que piden números viejos, que piden colecciones de la revista, etc."), pero, mucho más centralmente, un campo de experimentación: "Yo empezaría a decir que lo primero que implicó **Bazar Americano** fue una ampliación de círculos de protagonistas de las iniciativas culturales que nos interesan en la revista, y además un campo de experimentación, digamos, más abierto, más flexible, más plural que el que permite una revista de 48 páginas que sale 3 veces por año y que tiene un formato, digamos, muy establecido. Entonces, me parece que **Bazar americano** ha demostrado ser una apertura. Y me parece que nos ha dado buenas respuestas en ese sentido, porque se ha ido incorporando gente muy activa, muy productiva, que a la revista directamente le hubiese sido muy difícil incorporar, ¿no?".

A tal punto es así, que el último número de *Punto de Vista*, que dedica su intervención central a analizar la "operación Kuitka", incluye un artículo que Beatriz Sarlo había publicado previamente en **Bazar Americano**. Pero no sólo eso, dice Sarlo: "El reportaje a Daniel García Helder (que es el primer reportaje a la única persona en el mundo a la que *nunca* le habían hecho hasta ahora un reportaje) es una `producción de **Bazar Americano**', para decirlo como se estila. Osvaldo Aguirre comienza en este número su sección fija de reportajes en **Bazar Americano** con una entrevista a García Helder. Se arma el sistema de presión para sacar ese reportaje y para armarlo, y además, sale en *Punto de Vista* una parte. En **Bazar Americano** va a salir entero, bueno, como te permite internet, infinito...O sea que, de hecho, ya, uno puede ver una transformación. Claro, uno siempre mira la propia revista bajo mirada microscópica, pero justamente por eso yo digo: bueno, acá esto que aparece en *Punto de Vista* es ya **Bazar Americano** puro, salió de **Bazar Americano**. Básicamente la relación es ésa".

Lo dicho: cuando una revista (una película, un libro, lo que sea) conecta con un nuevo estado de la técnica, todas las relaciones se modifican. **Bazar Americano** no es una versión, resumida o acumulada de *Punto de Vista* (para eso está el CD Rom, ver aparte). Es, en todo caso, esa otra cosa nueva que todavía no sabemos cómo definir bien. Si en sus inicios, *Punto de Vista* fue lanzada como una manera de resguardar lo que se pudiera de los apetitos genocidas de la dictadura, hoy, cuando su historia es también la historia de la democracia argentina, la revista decide refundarse en una fuga hacia lo desconocido y hacia adelante.

Como *Kill Bill*, que en Internet es la misma y es otra. O, como dice Beatriz Sarlo: "El futuro de esta revista está en el campo intelectual, no está ni en los medios ni en la academia. Aunque pueda apoyarse en la presencia en los medios que tengan nuestros integrantes o pueda apoyarse en el conocimiento que se genera en el campo académico, el futuro está puesto ahí, en ese espacio que es un espacio virtual, que hay que crear al mismo tiempo que se ocupa. No es que estécreado y se ocupa, sino que es un espacio que hay que crear al mismo tiempo que uno ocupa".

Los años locos



EL PARÍS DE MAN RAY
Herbert R. Lottman

Trad. Daniel Najmías
Tusquets
Barcelona, 2003
310 págs.

POR DANIEL MOLINA

Para los habitantes de América, durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, París fue la imagen pagana del Paraíso. Ese sueño asociaba la libertad sexual con la experimentación artística, en medio de un clima de fiesta perpetua que sólo las dos guerras mundiales lograron opacar. Burlándose de ese deseo de recién llegado al mundo de la cultura, Borges dijo: "Los argentinos buenos, cuando mueren, van a París" (no es casual que esta frase, aunque referida a los norteamericanos, haya sido dicha por Oscar Wilde en su conferencia "Impresiones de Yanquilandia": muchas de las mejores frases de Borges ya las había dicho medio siglo antes el escritor irlandés). Pero más allá de las ironías, para muchos París *realmente* fue una fiesta. En especial, en el período de entreguerras, los años locos. Y en esa época intensa, el París de París, el centro brillante de la ciudad faro, era el barrio de Montparnasse, tal como lo cuenta Herbert Lottman en su libro *El París de Man Ray* (cuyo título original en inglés se puede traducir como "El Montparnasse de Man Ray").

¿Cómo contar la historia de un centro espiritual en el que confluyeron artistas de las más diversas tendencias y nacionalidades, en el que confrontaron estéticas y políticas, a veces hasta el punto de la pelea a tiros o con cuchillos, como sucedió más de una vez en los cafés del bulevar Montparnasse entre surrealistas ortodoxos y los expulsados del movimiento por el Stalin de las letras francesas, Andre Breton? Lottman se pasó una década buscando la respuesta. Y Man Ray fue su hilo de Ariadna. El artista norteamericano era el punto en que convergían todos los movimientos artísticos que convivieron en la ciudad francesa entre las guerras. Miró, Dalí, Matisse, Picasso, Breton, Chagall, Soutine, Peggy Guggenheim y Sylvia Beach, Gertrude Stein y Ernest Hemingway, René Crevel y Meret Oppenheim, Gala y Lee Miller, Eluard y Braque, Kikí y Pound, Joyce y Cocteau, Duchamp y Fitzgerald, todos ellos y muchos más sólo tienen en común su relación con Man Ray, el artista que, además, los retrató a todos.

Nacido en 1890 en Filadelfia como Emmanuel Radnitsky, Man Ray descubrió muy joven que quería ser artista y en 1911 hizo una primera escala en Nueva York. Allí concurrió al taller de Alfred Stieglitz, el único lugar en el que se podían ver los cuadros de Picasso y de los vanguardistas europeos sin salir de los Estados Unidos. Allí conoció a Marcel Duchamp y a Francis Picabia. Allí adscribió primero al cubismo, pero muy rápidamente adoptó el humor extremo de Dadá y festejó el gesto iconoclasta y a la vez místico de Duchamp, quien envió un mingitorio, su primer *ready made*, al Salón de Artistas Independientes de 1917, bajo el título de "Fountain". En 1921, Man Ray cruzó el Atlántico y vivió las próximas dos décadas en París. En esa ciudad se vio obligado a vivir de la fotografía, arte al que al principio consideraba menor, y a través de ella descubrió una nueva forma de intervenir en el mundo. Creó técnicas nuevas y construyó una mirada tan original que a siete décadas de tomadas, sus fotos siguen deslumbrando. Pero Lottman no escribe una biografía de Man Ray sino que narra la vida artística de París, que giraba en torno del artista norteamericano. Y su relato es vertiginoso.

Lottman es un buen divulgador de la historia cultural francesa. Sus biografías de Flaubert y de Camus son memorables y su libro *La depuración*, sobre el tratamiento que recibieron después de la Segunda Guerra Mundial los acusados de colaborar con los alemanes, es estremecedor. Entre muchos otros libros importantes ha escrito sobre la elite intelectual y política francesa un texto ya clásico: *La Rive Gauche*. Y si bien *El París de Man Ray* es un libro muy entretenido y documentado (y la buena traducción de Daniel Najmías permite olvidar que fue publicado en España), se nota que en el mundo del arte Lottman se siente menos cómodo que en el de las ideas. Con un material tan gigantesco como interesante Lottman hace un libro en el que se extraña esa impronta de fresco monumental que les dio a sus grandes trabajos. No es tan chismoso como para resultar encantador, ni tan serio como para ser un estudio imprescindible. De todas formas, no hay que ser injusto: se lo lee de un tirón y se lo disfruta casi en cada página. En un mundo en el que abundan los improvisados, hay que reconocer que Lottman tiene oficio.

ENTREVISTA

Entre Puán y Constitución

***Filo*, la última novela de Sergio Olguín, mezcla dos mundos que parecen antagónicos en un cóctel explosivo y desaforado. A continuación, el autor explica a *Radarlibros* lo que significa su novela dentro de su obra.**

POR MARIANA ENRIQUEZ

Sergio S. Olguín escribe sus novelas a toda velocidad. *Lanús*, editada hace un año, le llevó apenas un mes. Ahora está más lento, dice, porque *Filo*, que acaba de publicarse, le llevó dos meses. Quizá sea ese ritmo frenético el que le imprime a su prosa agilidad –aunque no liviandad– y un claro dinamismo. En cualquier caso, a él le encanta que sus libros se lean rápido. "Es un efecto que busco. Me esfuerzo en conseguir una prosa que sea atrapante, como una buena historia contada cinematográficamente, pero con elementos que no tienen nada que ver con el cine, porque el cine tiene una forma de narrar muy diferente. Quiero que mis libros se puedan leer de corrido."

Ése es un primer efecto de *Filo*, una novela influenciada por Boris Vian y Simenon –héroes del autor–, que comienza con un tono realista y termina en un festivo apocalipsis erótico-policial, pantagruélico. Desde el título amenaza con ser una novela ácida, que hinca el diente en la literatura argentina, la Facultad de Filosofía y Letras y los críticos. Sobre todo teniendo en cuenta que uno de los personajes principales es Santiago Pazos, alter ego de Olguín, crítico corrosivo que se hizo famoso –y temido, por lo menos para los que no tenían sentido del humor– desde las páginas de *V de Vian*, la revista cultural que el autor dirigía. Pero, aunque aquellas referencias existen, *Filo* está lejos de ser una novela crítica. La inclusión de Santiago Pazos es un cierre, dice el autor, de la estética que él personalmente defiende, y que llegó a su máxima expresión en *V de Vian*.

¿Por qué eligió a su alter ego como personaje?

–Santiago Pazos nació como personaje literario. Dentro de *V de Vian* no era un pseudónimo, era un crítico de la literatura y de la propia revista, divertido y ácido. La novela tiene mucho que ver con lo que fue *V de Vian*, una culminación de esa propuesta estética. Así como *La Selección Argentina*, la antología de relatos que edité, fue una culminación ideológica de lo que yo consideraba los escritores más importantes de mi generación desde mi actividad como escritor, el cierre de *V de Vian* es esta novela. Combina todo lo que tenía la revista: alta y baja cultura, lo barrial, el policial, el erotismo, la cultura pop. Es un personaje que siempre me divirtió mucho, algo esquizofrénico, que me permitía una mirada crítica incluso hacia mí y hacia mis amigos. Además, Santiago se llamaba mi viejo, que falleció el año pasado y es el nombre de mi hijo. Quería escribir sobre un viejo que se estaba muriendo y un hijo que estaba creciendo. Y quería escribir una novela optimista, donde a todos les fuera bien, donde se ganaran el Prode. No quería muertos: solamente podían morir policías, rugbiers y *dealers*.

Cuando pensó la novela, ¿iba a ser mucho más crítica?

–Es cierto, iba ser una novela que hablaba de la crítica en la literatura argentina y cómo se manejaba eso en la facultad, y terminó siendo sobre triángulos amorosos, una bolsa de cocaína y dos viejos ladrones. En algún punto, *Filo* es una novela frustrada. Quería retratar la facultad de los años ochenta, quería meter como personajes a Beatriz Sarlo, Daniel Link, Jorge Panesi, pero después lo dejé atrás. Escribir algo sobre las cátedras de teoría o literatura te obliga a tomar una posición; hubiera terminado con una novela muy moralista, cosa que no quería hacer. Sí está la voz de David Viñas: si hay algo que rescato es la Facultad de Viñas, esa postura crítica que nos enseñó a nosotros como alumnos. Y es el tipo que terminaron echando de la Facultad. Obviamente *Filo* es el tipo de novela que Viñas tiraría al inodoro a los cinco minutos de empezarla, no es el tipo de literatura que él reivindicaría. Pero no soy un discípulo aplicado.



¿Cómo se ubica *Filo* en la narrativa argentina actual?

–Me cuesta incorporarla en un corpus de textos. Es una novela alejada de todo. En un sentido trabaja con un género que es la novela de universidad, que acá nadie trabaja; David Lodge o Javier Marías tienen muchas novelas de ese género, por ejemplo. Aunque un personaje como Pajarito, ladrón sexagenario que vive en Constitución, tiene elementos de los personajes frustrados de Bernardo Kordon o Roberto Arlt, carece del sentido trágico de estos autores, y es más bien un personaje que vive en un Buenos Aires de otra época. Lo mismo ocurre con Simone, que está tomado de una novela de Simenon, *El hombre del banco*, pero no tiene dramatismo. Quise ir en contra de los lugares comunes. Me resulta más fácil pensar en una tradición literaria, de Kordon, Viñas, Soriano y Sasturain, que en un corpus de textos contemporáneos.

El final se aleja bastante del realismo, y entra en un clima casi desaforado...

–Sin abandonar el realismo, quería exacerbar las posibilidades de los personajes. Quería que al final fuera otro discurso, ni el de Puán ni el de Constitución. Sabía que el riesgo era que se fuera el carajo. Y creo que en un punto se fue, pero eso me gusta. Prefiero irme al carajo y equivocarme antes que no animarme a escribir. Yo sabía que quería una escena final erótica muy fuerte, y lo hice sin pensarlo mucho. Es lo que sentía que era la culminación de esa historia. Por suerte pude hacer aquello que siempre propuse cuando era crítico: me enojaba mucho con las novelas constipadas y contenidas que no se animaban a ir más allá. Estoy contento de haberlo hecho. Si lo hice bien o mal, no depende de mí.

Fiebre uterina

CÓMO DESHACERSE DEL MARIDO
Liliana Escliar

Sudamericana
Buenos Aires, 2003
222 págs.

POR JORGE PINEDO

Bajo el esquema clásico de la novela de espionaje (en una tremenda traducción del inglés al puertorriqueño), Roberto Fontanarrosa escribió *Best Seller* (1985), una premonitoria tomadura de pelo por partida doble: tanto al género como al fenómeno que el título alude. Con semejante ímpetu y no menos talento que el canalla rosarino, Liliana Escliar reproduce la estructura de los libros de autoayuda a fin de otorgar un generoso muestrario de técnicas destinadas a la siempre refrescante práctica de terminar con el propio matrimonio.

Cómo deshacerse del marido, en efecto, lleva la parodia al extremo de suponer en todo momento un conyugazgo burgués, tradicional, conservador, occidental y cristiano con noviazgo, compromiso, boda y luna de miel. Estructurada en tres secciones, la propuesta arranca con una desopilante caracterización del deterioro marital ironizada con pincelazos de mesura y racionalidad ("hace años que usted soporta la ridícula situación de estar casada, pero espere un poquito más para adelgazar, teñirse el pelo de violeta, volver a casa a las siete de la mañana y organizar orgías") y racionalidad.

Como corresponde, trascartón Escliar desarrolla un sistema clasificatorio en el que agrupa tipologías masculinas a fin de aplicarles distintas estrategias destinadas a la eyección hogareña, funcionales a respectivos niveles de beligerancia. De tal modo, dado el caso, las clases "superman/ audaz/ deportista/ futbolero" se aúnan tanto como los correspondientes "doméstico/ cagatintas" u "obseso sexual/ pajero".

Mediante un muy literario uso del lenguaje coloquial la autora en momento alguno se amilana frente a las palabras, los giros idiomáticos y la jerga popular. Alcanza sutiles construcciones gramaticales cuyo nulo esquematismo combina el humor con la sorpresa sin jamás tropezar con la grosería. Carente de liviandades, *Cómo deshacerse del marido* nunca se manifiesta condescendiente con el género femenino; más aún: se encarga de filtrar con suma delicadeza tanto responsabilidades ("Personajes como éstos existen porque nosotras estamos ahí para resolverles la vida"), aun las impiadosas ("Usted se esforzó en este rol de cero a la izquierda"), como las cegueras retrospectivas ("y usted tan joven que no se dio cuenta de que...") y las necedades ("Pero usted no es, sólo se hace").

Tránsito en el que se repasan las malformaciones típicas de la neurosis obsesiva: cobardía moral, indigencia intelectual, abulia afectiva, atavismo edípico, alma bella, su ruta..., siempre proclive al despliegue del más negro de los humores. También, espacio apto a fin de instalar imágenes contundentes ("nadie como usted para confirmar que los ángeles tienen sexo, pero no lo usan") o drásticas ("Lo que pasa es que a este tipo se le bajaron las neuronas a los huevos y anda necesitando que se las reacomoden con un par de patadas"). De tal modo ocurre en la tercera y última sección, que enseña la mejor forma de perpetrar un crimen si las tácticas de expulsión fallan, así como la postrera recuperación hasta obtener la siguiente presa.

Sigmund Freud sostenía que los segundos matrimonios suelen ser mejores que los primeros ya que en éstos se tramitan las vicisitudes edípicas. Como el ser humano es un animal que patea dos veces (y hasta tres y cuatro y cinco) la misma piedra, no es de extrañar que este flamante producto de Liliana Escliar alegre sucesivas disoluciones de parejas que, por lo general, se hacen para mejor. Aparte: la tapa resulta una mancha en la rutilante carrera del dibujante Carlos Nine.

El vacío o la homosexualidad

PREFACIOS A LA EDICION DE NUEVA YORK
Traducción, prólogo y notas de Milita Molina e Isabel Stratta

Santiago Arcos
Buenos Aires, 2003
312 págs.

POR SERGIO DI NUCCI

El uso ambiguo de un secreto ausente fue la prescripción más que veinteañal de la ficción de Henry James. Si el lingüista ruso Roman Jakobson caracterizó a la función poética como la frustración de una espera, ninguna de las grandes esperanzas de los lectores del novelista angloamericano encuentra acabamiento pleno. Nunca se llega a saber cómo son los manuscritos o los muebles quemados por los que los personajes intrigaron durante interminables capítulos, nunca qué son los fantasmas que acosan a una institutriz y a sus educandos, nunca cuáles son los pecados secretos, los vicios de carácter que llevan a los personajes a la ruina o al menos a la pérdida de las ilusiones. En 1915, para el novelista H.G. Wells no había secretos: en el interior de la catedral de la iglesia jamesiana adoraban con reverencia una cáscara de huevo rota, o un gatito muerto; hacia 1950, para el católico Graham Greene el secreto era Satán: James describía el mal *in propria persona*, que baja de paseo por la londinense Bond Street, amable, sensible, cultivado; en los noventa, para la crítica *queer* Eve Kosofsky Sedgwick, el secreto es un secreto homosexual.

La frustración se enriquece con los prefacios que James redactó cuando una editorial neoyorquina publicó entre 1905 y 1908 sus obras reunidas, y que ahora se presentan en nueva edición castellana, seleccionados, traducidos, anotados y e introducidos con sendos prólogos de Milita Molina e Isabel Stratta. Los críticos que buscaron en ellos la trama sigilosa que configurara un tapiz sabio e intrincado vieron escamoteadas las claves que añoraban, pero hallaron en su lugar una poética del ocultamiento y aun del travestismo, o, en sus propias palabras, "una especie de vademécum para los aspirantes en nuestra ardua profesión".

Dos décadas antes de los prefacios de Nueva York, en un texto polémico titulado *El arte de la ficción* (1884), James había proclamado, con precocidad característica, la primacía estética de la novela, declarada "la más magnífica forma de arte". Pareja convicción, ya por entonces más compartida, se encontrará en *La nueva novela* (1914), un decenio después de los *Prólogos*. Lo mismo ocurre en las miles de páginas que de crítica literaria escribió James (curiosamente, una prologuista dice que los "ensayos de crítica literaria" del autor son "unos veinte").

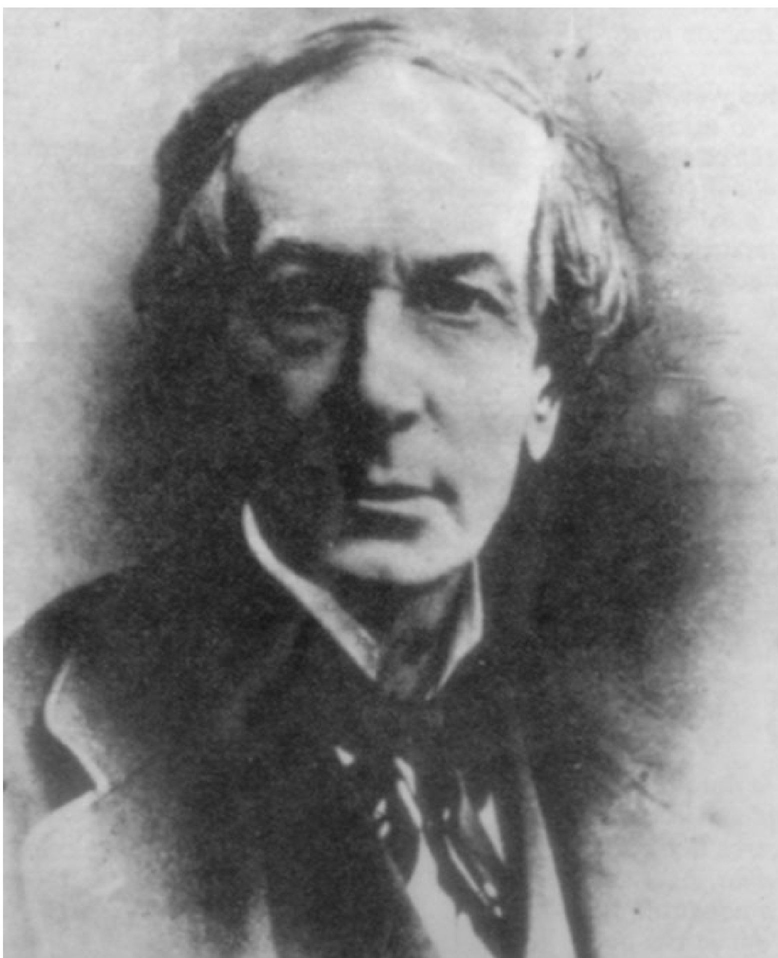
Si el arte de la prosa y de la composición novelística fue la causa de la desatención de sus contemporáneos, eso mismo sin embargo le ganó a James una promesa de posteridad a partir de los años cuarenta y cincuenta. James no interviene nunca en sus novelas; los personajes son presentados sólo a través del reflejo que dejan en la conciencia de los otros; son refractados en un complejo juego de espejos. Cuando el juego de reflejos se concentra en un solo espejo, el lector sigue la trayectoria con relativa facilidad; no ocurre lo mismo cuando, como por ejemplo en *La copa dorada*, los espejos son múltiples, y una misma persona aparece sucesiva o simultáneamente en conciencias diferentes. En la óptica de James, a la refracción inasible de los caracteres se suma una microscopía indetenible de los detalles.

Los *Prólogos* son lecciones magistrales de astucia y sigilo literarios. En el centro de cada novela de James hay un secreto que todo el mundo adivina, pero que nadie dirá jamás. Es contrario a las conveniencias exteriorizar lo que se siente, por mucha discreción que se ponga en ello. La explosión es inconcebible en James. Hay algo en alguna parte que se resiste a ser revelado. La mayor parte de los dramas imaginados por Jamestiene por origen el hecho de que alguien tiene un secreto que guardar, y alguien tiene interés en conocerlo. Este secreto es de orden exclusivamente mental; es un verdadero secreto, es decir, una configuración misteriosa de la mente, un recodo de la inteligencia, un recoveco inabordable. Este secreto es todo un amor, toda una vida. Todo transcurre en silencio, salvo el momento en que el silencio se rompe, y, con él, la vida del que lo guarda. El secreto, para James, no debe ser nombrado jamás, y esta última palabra hay que tomarla en su sentido estricto. Para James, el disimulo y la traición son el alma de la sociedad. Osmund, en *Retrato de una dama*; Juliana, en *Los papeles de Aspern*; Kate y Densher, en *Las alas de la paloma*; Charlotte, en *La copa dorada*, son unos *mentirosos*. En los *Prólogos*, James no miente, pero, como en 1915 o en 1990, es el lector el que debe elegir entre el vacío y la homosexualidad.

INFANTILES

Los libros para niños ofrecen, mejor que ningún otro género, la posibilidad de volver a ellos *ad infinutum*. Se los lee más que a un diccionario y uno los busca, bajo la mirada y la orden insistente del pequeño demandante, bajo la pila de los otros juguetes, ya rotos. Y allí están siempre para volver a ser contados, para nombrar una vez más dónde está el pato, qué hace la nena, cuál es el agua y demás preguntas existenciales sobre arte y literatura. Así son los libros y ya que de esa materia eterna y esa fidelidad con los lectores están hechos, regalarlos para las fiestas o para cuándo cuadre es muy ventajoso en la horrorosa relación precio-calidad con la que se mide, por ejemplo, un plato de comida en un restaurante determinado. Dicen que cuando se es madre muchas cosas cambian en la vida. La primera, más evidente, es que se tiene un hijo que antes no se tenía. Y ese niño empieza a consumir bienes culturales de cuya existencia una no sabía nada. Así como siempre he dicho que los niños son consumidores indiscriminados, debo admitir que la selección de libros que presento a continuación tomó como referencia los gustos infantiles, corroborados, eso sí, por mi competencia lectora, mis conocimientos sobre literatura y demás degeneraciones que me hacen un adulto impecable y envidioso de esa manera primal que tienen los niños de relacionarse con los libros y que, cuando les gustan mucho, hasta llegan a morder. Indispensable un Graciela Cabal, que ya es una marca registrada y es tan ingeniosa y por suerte sigue escribiendo muy bien. Esta vez se mete con *Papanuel* (Primera Sudamericana) en una historia muy argentina, con barrio y hombres y mujeres comunes con panza y algunos problemas. *Carmela y Valentín* (Primera Sudamericana) es, básicamente, un libro sobre pajaritos que comparten texto y dibujos para que mientras les leemos, los niños pueden ir haciendo que leen. Un descubrimiento maravilloso: los libros de ediciones iamiqué. Ellas, las autoras, son Carla Baredes y Ileana Lotersztain, física y bióloga, respectivamente, que hicieron unos libros sobre ciencia divinamente ilustrados y muy divertidos. Tienen varias colecciones para distintas edades, entre las que se destacan *Sueños curiosos*, *¡Qué bestias!* y *Preguntas que ponen los pelos de punta*. Por último, Alfaguara publica y publica y nosotros contentos: *Luna recién nacida*, de María Brandán Aráoz y la clásica María Granata, que escribió una historia impecable sobre la sombra de un niño, que se llama *El niño azul*.

LAURA ISOLA



EL CRIMEN DE LA GUERRA
Juan Bautista Alberdi



Librería Histórica
Buenos Aires, 2003
238 págs.

Es un monstruo grande y pisa fuerte

POR VALENTIN DIAZ

Si hay algo que define el modo de intervención del intelectual es su autonomía con respecto a la esfera del poder político; su práctica, si bien puede volcarse decididamente hacia lo político, lo hace de un modo siempre específico, con leyes propias. Es un fenómeno propio del desarrollo de la modernidad, y su consolidación es el resultado de un proceso. Es por esto que nuestro siglo XIX es un momento cargado de las tensiones propias del nacimiento de ese campo, y Alberdi (junto con Sarmiento) funciona como caso paradigmático, pues los lugares desde los que intervienen públicamente no están del todo definidos, y por lo tanto no funcionan en una exterioridad *a priori* con respecto al Estado.

El recorrido de Juan Bautista Alberdi está signado, entonces, por los vaivenes de su relación con los gobiernos nacionales. Sus reiterados exilios lo colocan en situaciones variables; y si a fines de la década de 1860, momento de redacción de *El crimen de la guerra*, su distancia es no sólo geográfica sino también política, es justamente por ello que en su planteo se hace posible la aparición de una dimensión crítica.

El crimen de la guerra comienza siendo un largo y exhaustivo análisis de la guerra, desde un punto de vista básicamente jurídico. Alberdi ha pasado largo tiempo en Francia. A las impresiones generadas por las guerras y conflictos del Río de la Plata, se suma la inminencia de la guerra franco-prusiana. Motivado por un concurso –cuenta en el prólogo–, emprende la redacción del ensayo. Su perspectiva es ahora universal. Se trata de un llamado a la correspondencia entre los ideales del progreso civilizatorio internos de cada Estado con los del pueblo-mundo, según sus palabras. En base a la redefinición del derecho de gentes, se propone alcanzar modos de legislar las relaciones internacionales, para lo cual la humanidad debe representar ese tercero capaz de funcionar como fuerza neutral. A partir de sucesivas sustituciones conceptuales, pasa de la idea de derecho a la guerra a la de crimen de la guerra, para desembocar en la de derecho del crimen.

En este punto el texto se vuelve obsesivo: una y otra vez da cuenta de las causas por las que, si bien –hasta el momento– la guerra funciona a partir de un fundamento legal, esto no implica justicia. Es aquí donde Alberdi realiza el corrimiento fundamental: mientras en las *Bases* (momento de mayor capacidad de gravitar sobre la política nacional, con un texto que funcionará como modelo de la Constitución de 1853), lo legal, lo verdadero y lo justo no pueden implicar contradicción, ahora su reflexión se eleva al plano de la ética. En este movimiento, una impugnación al poder. "El legislador, no por ser legislador, está exento de ser un criminal." Ante esto, el texto sorprende: derecho a la resistencia, a la desobediencia; el pueblo como agente del cambio; crítica al ejército como medio de dominio interno, como una forma de política.

Si con las *Bases*, entonces, Alberdi se erigía (junto con Sarmiento) en figura central de promoción del proyecto de la modernidad, adaptando los ideales liberales a las condiciones de América del Sur, aquí, en su vejez, los planteos, si bien continúan en la misma línea, muestran algunas fisuras, generadas no sólo por su enfrentamiento coyuntural con Mitre y Sarmiento sino también por la dirección que el mundo estaba tomando, que bajo su mirada significaba un desvío.

Esta reedición de *El crimen de la guerra* tiene valor no sólo para los historiadores. Es un texto que (en algunas zonas más que en otras) resiste una relectura, y sobre todo permite verificar el modo en que el proyectomodernizador ha entrañado desde siempre grandes contradicciones que justifican volver a él una y otra vez.



Éramos pocos



DILEMA DE LAS SUPERPOBLACIONES EXCLUSIÓN, HAMBRE, URBANIZACIÓN, HIPERCONSUMO E INIQUIDAD
Ana Báez

Longseller
Buenos Aires, 2003
96 págs.

POR MARTIN DE AMBROSIO

Aunque relevantes, los datos que recolecta *Dilema de las superpoblaciones* sobre el tema que trata (patente en el título) y sus derivados (en el subtítulo) no llegan a ser suficientes para transformarlo en algo más que una liviana introducción al debate. Un enfoque sin ninguna intención novedosa y descuidadas glosas de Marx, Malthus y otros, transforman sus escasas páginas en una desordenada suma de citas. El libro se divide en dos partes bien definidas: los números que sirven para plantear el problema y las síntesis de escritores que han tocado el tema.

Se sabe: en el mundo hay mucha gente (6100 millones de personas, y algunos millones más cuando esta reseña llegue a manos del lector) y éste es un fenómeno moderno. Desde que hace 100 mil años el Homo Sapiens salió de Africa hasta pasadita la Edad Media la población total avanzó a tranco lento. Hacia el 1500 había 500 millones de habitantes (menos de la mitad de los que habitan China hoy). Pero mientras que tardó 300 años en duplicarse (de 500 a 1000 millones), en sólo 200 (del 1800 al 2000) se sextuplicó. Y –esto no lo dice el libro– si sigue la tendencia, dentro de otros 200 años, la densidad poblacional de *todo* el planeta será igual a la que se registra hoy en las grandes ciudades. Entonces, rápidamente, los problemas que surgen son dos: ¿dónde va a vivir tanta gente? ¿Qué van a comer? Pese a que casi la mitad de la humanidad sufre hambre, la cuestión no pasa de momento –por más que los ladinos productores de semillas transgénicas quieran hacer creer lo contrario– por la falta de tecnologías agroalimentarias sino más bien por la desigual distribución de los recursos (como ocurre en una escala mucho menor en esta Argentina de apenas 35 millones de habitantes).

Luego de desgranar estos y otros datos (como que los países más ricos del mundo, que tienen un 20 por ciento de la población mundial, se llevan el 86 por ciento del consumo total), vienen sin más las glosas de los autores que se han ocupado del tema. Según la autora, son de dos tipos: los llamados "pesimistas" y los "distribucionistas". En el primer grupo coloca al inglés Thomas Malthus (1776-1834) y a los neomalthusianos del siglo XX. Como distribucionistas ubica a Marx y a Josué de Castro (la autora se encarga de aclarar que el brasileño De Castro al lado de Marx es una hipérbole justificada porque "es necesaria una visión latinoamericana del asunto").

Pese a las desmañadas glosas (llamativamente incluyen palabras como "patrono", "ácidos aminos" por "aminoácidos" y "parados" por "desocupados"), que además no propenden a ningún fin argumentativo, quien desconozca a los autores se puede llevar una primera impresión de lo que han escrito. Así, se puede conocer cómo Malthus escribió contra las "leyes de pobres" británicas que brindaban caridad y cómo sus estudios se basan en consideraciones de las sociedades a la manera de organismos de la naturaleza, con leyes poblacionales sobre las que no se puede actuar (aquí, claro, radica el inmoral conservadurismo de Malthus). En esa misma línea, en la que el número de pobres se autorregula con mayores muertes si no hay recursos (verbigracia: trabajo), se inscriben los neomalthusianos del siglo XX como Paul Ehrlich, fundador de la demografía norteamericana. De Marx, bueno, una apretada síntesis de *El capital*, especialmente allí donde explica que la superpoblación no es un efecto indeseado del sistema sino un producto necesario de él. Por último, la visión del médico Josué de Castro agrega el análisis de la existencia de más de un tipo de hambre, ya que puede haber "hambre de minerales", "hambre de vitaminas" o "hambre de proteínas", lo cual es un paso adelante en el tratamiento de emergencia de estas carencias.

Ahora bien: ¿cuánta gente sería deseable que hubiera en la Tierra? Esa pregunta nunca se responde y ni siquiera se plantea. La autora, casi a su pesar, da con la clave de algunos de los problemas que debería encarar la cuestión distributiva. Uno de ellos, no menor, es el del abastecimiento de energía y las consecuencias medioambientales del consumo desenfrenado de miles de millones de seres humanos. Lo peor de este dato (lo complejo, lo terrible) es que si el consumo de los países ricos se trasladara instantáneamente a los países pobres, el mundo colapsaría en menos tiempo de lo que se tarda en decirlo.

EL EXTRANJERO

THE PLEASURE OF MY COMPANY
Steve Martin

Hyperion Press
Nueva York, 2003
164 págs.

Mientras que Woody Allen ya casi no escribe cuentos, posterga la entrega (y seguramente la creación) de esa novela que prometió ya hace un par de décadas, y se hace el gracioso subastando en la última Feria de Frankfurt una autobiografía que jamás pensó en sentarse a escribir, va quedando claro que –dentro del paisaje de los comediantes norteamericanos– es Steve Martin el que mejor y más disciplinadamente ha venido realizando el pasaje del monólogo en vivo a la ficción en silencio. Y, de acuerdo, a Steve Martin se lo ama mucho o se lo odia muchísimo; pero guste o no, allí se va juntando una obra ya atendible: los mini-cuentos surrealistas de *Cruel Shoes*, las recopilación de columnas escritas para *The New Yorker* con el título de *Pure Drivel*, sus obras de teatro reunidas en el libro *Picasso at the Lapin Agile* y, por encima de todo, esa inesperada sorpresa –éxito de crítica y de ventas– que fue la sensible y elegante novela *Shopgirl*, librito perfecto donde se narraba el romance de una joven vendedora de tienda por departamentos con un exitoso hombre de negocios mayor que ella y, también, mucho más tonto.

Ahora, con *The Pleasure of my Company*, Steve Martin continúa avanzando casilleros. Aunque aquí la técnica es diferente y acaso más previsible: la omnisciente pero distante y tan lograda tercera persona de *Shopgirl* muta a una abusiva primera persona (mucho más cercana a la de la rutina del *stand-up comedian*, la novela está organizada en breves párrafos capítulos funcionando como *gags* encadenados) para contar la historia y la histeria del texano en California Daniel Pecan Cambridge: un solipsista-autista-neurótico *cum laude* de infancia traumática que no para –no puede parar– de pensar en sí mismo y en el modo en que su persona se relaciona (u opta por no relacionarse en absoluto) con el mundo que lo rodea. Lo que se cuenta *The Pleasure of my Company* –con admirable gracia y admirable sabiduría a la hora de ir organizando un suave *crescendo* muy en el estilo de los maniáticos libros de Nicholson Baker o de esa otra novela con "héroe" disfuncional que es *The Curius Incident of the Dog in the Night-Time* de Mark Haddon, ya comentada en esta columna– es el modo en que un distante testigo de todo se convierte en el comprometido protagonista de unas pocas pero imprescindibles "cosas". Lo que nos hace pensar *The Pleasure of my Company* –entre carcajada y carcajada, entre momento de emoción y emoción– es cuán cerca estamos de caer en pozos sin fondo, cuánto cuidado hay que tener para no sucumbir a la tentación de dejarnos caer ahí adentro. Y en lo raro que es reírse de alguien con problemas sabiendo que, seguro, nosotros también debemos resultar divertidísimos –en el peor sentido de la palabra– para aquellos que nos "leen" y nos soportan. En resumen: una santa biblia y manual de instrucciones para todo fóbico obsesivo profesional.

Ahora, claro, hay que ponerse a rezar para que su inevitable versión cinematográfica no sea protagonizada por Robin Williams y sí por Bill Murray.

RODRIGO FRESÁN

SIDRA EN EL TORTONI

Wilde



Conversaciones, recuerdos, lecturas y otras trivialidades literarias

"Los extremos me tocan"
André Gide

Amenazas provocaba la lectura de Oscar Wilde en mi colegio. Expulsión, humillaciones delante de los demás alumnos formados en cuadro o un brusco despedazamiento de mi *Dorian Gray* con sus hojas tiradas a un canasto. Y no se trataba de que el censor o el verdugo hubieran leído sus libros, sino que Oscar Wilde entonces resonaba a sinónimo de corrupción: peste, abrite de nalgas, infierno hasta el fondo, en los baños se fumaba pero siempre de a tres.

Era el Liceo Militar en 1945, y yo cursaba el último año de esa anfibia institución que permanentemente oscilaba entre lo castrense y lo civil. Pero que ante el posible descubrimiento de mi lectura del *Retrato*, superponía al capitán Sellaró en su musculosa censura con el capellán Cerisola que, oleaginoso, juntaba las manos como para elevar una plegaria conjurando mi módica edición Sopena.

El capitán había estudiado en la academia de Saint Cyr y le entusiasmaba ostentar sus destrezas en el *pasé composé*; el capellán, profesor suplente de literatura en mi quinto año de ese secundario mamífero y con boca de pato, provenía de una beca azul en la Salamanca inmediatamente posterior a la guerra civil.

Y si el capitán, que erguía un jopo engominado por encima de la austeridad de su frente, optó por desgarrar a los tirones mi *Retrato* al descubrirme leyendo en uno de los bancos más secretos del patio mayor, el capellán, sin disimular sus tres iniciales bordadas en la sotana, resolvió, mientras me palmeaba con ademanes abaciales, proponerme el cambio de paradojas y abanicos por una colección de lecturas edificantes que se extendía desde *El valle de Josafat* hasta los textos más sutiles de José María Pemán, poeta andaluz de sólido prestigio en esa época.

La cruz y la espada. Madera tergiversada, metales filosos y viriles. Un par de insignias que servían, en virtuosa fusión, para exorcizar las perversiones de Oscar Wilde. Un presbítero y un gendarme que no advertían mis estratagemas de provocación. O que si las sospechaban, se iban constituyendo en celadores de un virus que mis lecturas clandestinas podían difundir entre mis compañeros. Sermones o escarmientos, por lo tanto, como "higiene mental" para más de trescientos muchachitos.

Pero ese par de pedagogos, como empezaron a presentir que mis tácticas (provenientes de una judería a medias en cruza con insolencias masónicas) eran cada vez más obcecadas, fueron prefiriendo aislarme apelando a los castigos o a las zalamerías.

Cualquiera –vos o yo– que haya estado *encerrado* ya se sabe de memoria que, a la izquierda y a la derecha, no están el mal y el buen ladrón, sino el policía que la juega de impaciente apurando el interrogatorio, así como el otro guardián ha sido distribuido para adoptar un papel mucho más benévolo. Al fin de cuentas, incluso *De profundis* sigilosamente alude a una condena como destino y, en su envés, a las posibilidades de indulgencia.

Dije provocación. Digo ahora: mis lecturas entre *ladies* enguantadas, juegos de palabras y escenografías victorianas también exhibían una doble faz: en el banco de madera apenas oculto entre un matorral y los que hacían cola para la peluquería; o con la tapa del pupitre levantada respirando el olor a goma Pelikán. Ocultándome y que me vieran. Ocultándome y con la tensión, más placentera, de que fuera descubierto. Doble placer, entonces: un "tunante" –así lo llamaba el capellán a ese tal–, gran maestro en disimulos, que me seducía haciéndome reír. Qué gozadera. Oscar Wilde y la catarsis frente a las seriedades confeccionadas. Y el capitán, por su flanco, se irritaba con semejante "marica" que había corroído, mediante tantas irreverencias y disfraces, los valores más inmutables al mezclar el Buckingham Palace con las "hediondeces del Soho". Frugal y hasta erudito este militar afrancesado, pero que se enternecía con las etiquetas británicas más suntuosas. Y yo calculé que a medida que iba arrancando página a página de mi *Retrato*, las orejeaba por si aparecía algún grabado. Quién lo iba a eludir: las mujeres de Beardsley, sinuosas, muy maquilladas o panzonas, emitían ese llamado de la humedad en las axilas y otros rincones. El índice sentencioso del docente revoloteando por encima de un pupilo taimado. Mi capitán, Salomé y el que esto escribe. Una danza. Pero no había dudas. Yo no era un "manflorón" –en la nomenclatura combatiente–, pero el cadete y el oficial coincidían en las señales de dos obstinados masturbadores.

No se me olvida. Codazos, guiños, intrigas y reticencias entre mis compañeros. Cuando yo aparecía con mi *lady* bajo el brazo, resultaba tan equívoco como un colado permanente. No sé si padecían algún virus o enfermedades subrepticias; no eran las que yo podía transmitirles mediante *Salomé* o mis baladas a escondidas. Compartían, eso sí, direcciones generalmente apócrifas y alardes de aventuras tan exageradas como inverificables. Tampoco sé si se sentían víctimas porque prolijamente los educaban para delatores. Tratando de ser ecuánime: para argentinos sumisos ante el círculo de una rutina colosal, indispensable a la sobrevivencia de un aparato que jamás les había pedido sus opiniones. Otoño, invierno, primavera, verano. Mar del Plata, el *Oucean*, auto de papá y el de la familia, el amor es un lazo que empieza en las manos y termina en la argolla, aunque siempre ponían a sus novias en un altar del Santísimo, las Victorias o el Pilar. Las jerarquías eran *naturales* y ellos hubieran admirado al marqués de Queensberry por sus siniestras acusaciones. El único Wilde que llegaron a conocer fue el representado en cine por Gómez Cou dirigido –creo– por el espléndido Luis César Amadori.

En realidad, la mayoría de mis compañeros del Liceo Militar prefería acuadrarse alzando el brazo y haciendo sonar los talones. Oscar Wilde para esos adolescentes era un *british* fláccido, amanerado y demasiado distante. Había excepciones: Carbús, por ejemplo, ceceoso y sombríamente audaz con los logaritmos y en natación; Wilde no lo intimidaba y en un recreo me mostró su *Vera o los nihilistas* con párrafos subrayados y varias interrogaciones al margen. Tenía una prima que se llamaba Esther o Stella, del género puesto en circulación por Divito. Y a él lo sentaban en el primer pupitre de la derecha porque había nacido en Guayaquil.

En cuanto a mí (que, durante esos tiempos admiraba al mariscal Montgomery apoyado en la tapa de su tanque Sherman, rodeado de periodistas y espantándose las moscas en medio del desierto), si continué leyendo al *Ernesto* así traducido, fui sentenciado por conspirador porque también defendía a Yrigoyen, las *tonás* de Molina Miguel y a ciertas películas soviéticas.

DAVID VIÑAS